

Varia

EL TRIPTICO DEL "VARON DE DOLORES" DEL CONVENTO DE SANTA CLARA DE MALLORCA

INTRODUCCION

En el curso de la preparación de un trabajo de conjunto sobre la pintura medieval mallorquina han ido apareciendo, gracias a la preciosa ayuda sobre todo del fotógrafo y amigo Jerónimo Juan, algunas tablas nuevas de las cuales presentamos una de ellas aquí con la colaboración del reciente y eficaz especialista en gótico internacional Mathieu Hériard Dubreuil.

Uno de los firmantes del presente trabajo, junto con el mencionado fotógrafo, había recorrido a comienzos del decenio 1960-1970, con los debidos permisos, los conventos de clausura para buscar el hilo de la tradición folklórica de los Nacimientos de la isla de Mallorca.¹ Diez años más tarde al emprender la nueva investigación artística fui advertido por el Director del Museo de Mallorca, Guillermo Rosselló Bordoy, de la presencia de una pintura con un ángel en la estancia del archivo del convento de Santa Clara. La mencionada pintura, una vez que fue examinada, vino a trocarse en el tríptico del Varón de Dolores al que pasamos revista en estas líneas, puesto que el mencionado ángel visto a distancia no daba la idea justa de lo que realmente era: la parte superior de un desplegable.

Fue entonces cuando repasando, las notas bibliográficas se advirtió que la pieza no había pasado inadvertida a nuestros antecesores, los beneméritos fundadores de la Sociedad Arqueológica Luliana, a quienes nunca se podrá agradecer bastante el esfuerzo que realizaron a fines del siglo pasado en pro del patrimonio artístico mallorquín. Bartolomé Ferrá en una útil nota sobre *Trípticos* mencionaba, sin duda, el nuestro cuando decía: "En el convento de Santa Clara de Palma existe

¹ Los cuatro trabajos publicados sobre el tema están resumidos en la comunicación *El Belén mallorquín (siglos XV-XX). Una aportación a la morfología de la piedad popular*: "Actas del I Congreso Nacional de Artes y Costumbres Populares" (Zaragoza 1969) 529-535.

uno de madera, construcción rústica, sin marco. Representa a Cristo Jesús en *Ecce Homo*, con todos los instrumentos de su Pasión sobre fondo dorado. Es tradición que lo llevaban los cuestores de aquel convento en sus viajes por la isla".² De la tradición mencionada no parece quedar recuerdo en la comunidad; el tríptico a su vez había pasado casi desapercibido en el rastrillado previo a la ingente labor restauradora de la Fundación March que quedó recordada y fijada en la exposición y catálogo *Pintura Gótica Mallorquina* (Madrid 1965), de la Dirección General de Bellas Artes.³ Es hora de que presentemos la pequeña obra que aumenta el acervo de la mencionada pintura en la mayor de las Baleares.

FICHA TECNICA

Tríptico del "Varón de Dolores". Convento de Santa Clara. Palma de Mallorca. Tabla rectangular al temple, de 0'75 x 0'69 m., abierto; 0'75 x 0'34 m., cerrado.

Se trata de un tríptico de pequeño tamaño, muy maltratado en su exterior: en la parte delantera en que se figura la Anunciación se percibe bastante bien el arcángel Gabriel, arrodillado, y los rayos que bajan de lo alto. La Virgen anunciata, en cambio, ha desaparecido parcialmente, raída en su mitad superior hasta la misma madera. Resta la inferior. En el dorso de la tabla se distingue, a duras penas, pues falta también una cuarta parte de la preparación, un rombo verde oliva dentro de un recuadro encarnado, y en su centro un blasón en losanje partido: en la izquierda, las barras de Aragón; en la derecha, las flores de lis diseminadas y una crucecilla roja. Encima el báculo abacial.

La representación interior está algo descascarillada en las charnelas, en el reborde superior derecha y en algún manchón pero, en general, está bien y una restauración podría dejarla como nueva.

El tema es el "Varón de Dolores" rodeado de sus "armas" o instrumentos de Pasión. Lo que recuerda el conocido himno:

*Mors et vita
duello confluxere mirando,
dux vitae, mortuus,
regnat vivus.*

El espacio central lo ocupa el sepulcro de Cristo. En el centro del mismo, de pie hasta las rodillas, si bien lleva el abdomen públicamente cubierto con un fino paño de vergüenza, Jesucristo, con la cabeza inclinada hacia la derecha, con corona

² BARTOLOME FERRA, *Trípticos*: BSAI, I(1885-1886), núm. 44, p. 2.

³ Memoria y estudio preparados por Guillermo Rosselló Bordoy, Antonio Alomar Esteve y Felipe Sánchez Cuenca.

de espinas y salpicaduras sanguinolentas por todo el cuerpo pero sobre todo del costado del que le salta un chorro de sangre en un cáliz. Tiene los brazos cruzados, en actitud de pasividad total, y los ojos cerrados, en señal de muerte real.

Un sin fin de instrumentos de la Pasión llenan en su totalidad el área practicable de la tabla: manos y caras acusadoras o injuriantes, la Santa Faz, el martillo y los clavos, las disciplinas y los vergajos, la lanza y la caña con la esponja, la espada, el puñal, la linterna, la antorcha, la bolsa de Judas y los dados, la trompeta y el cuerno del pregón público, la túnica, la luna y el sol que contemplaron el drama, el gallo que anunció el tiempo del arrepentimiento, y detrás del Señor un cuadro integrado por la escalera del descendimiento, la columna de la flagelación y el travesaño de la cruz.

Todo el sentido de la obra radica en la penetración del llamado *titulus triumphalis* (el INRI) sobre el nimbo de su cabeza y en la leyenda del travesaño: *Ego sum vita et resurrectio* los cuales forman la contraposición victoriosa superior de las partes inferiores de la obra: una fosa abierta en el suelo, con el muerto envuelto en el sudario, canillas, costillas y un cráneo junto al azadón del sepulturero y la leyenda sentenciosa: *Morieris*.

Desde el punto de vista iconográfico es una espléndida versión de las *Arma Christi*, armas con las que el Salvador paradójicamente muriendo, salva al hombre de su propia muerte.⁴

ANÁLISIS ESTILÍSTICO

Lo que llama la atención al echar un primer vistazo a este tríptico es la representación del "Varón de Dolores" (*Crist de pitié*, *Schmerzmann*) (fig. 1) con los antebrazos horizontales, yuxtapuestos (no cruzados) y de los que arranca una mano derecha, medio abierta, vuelta hacia la llaga del costado derecho, como un cuenco para recoger la sangre (mano-cáliz).

El tema del "Varón de Dolores" ha llegado a España, en primer lugar a Cataluña, y ha comenzado a ser representado, bajo influencia sienesa, poco después de la mitad del siglo XIV. Las predelas de numerosos retablos españoles llevan en su compartimiento central dicha representación. En los ejemplares catalanes del círculo de los Serra los antebrazos del Cristo, más o menos horizontales, están entrecruzados (idea del Cristo atado) y las dos manos caen inertes.⁵ Lo mismo acontece en la predela del retablo mallorquín de San Pablo (fig. 2), pintado hacia

⁴ Damos gracias a la Madre Abadesa y Comunidad por la amabilidad y atención tenidas para el estudio de la pieza.

⁵ Así, ante de 1400 los retablos de Abella de la Conca y de San Cugat del Vallés (pasado al Museo de Arte de Cataluña) y después de 1400 los de la Catedral de Segorbe (1402) y (de la Eucaristía) de Vilahermosa del Río (hacia 1400-1405).

1370-1375 por encargo del obispo Galiana y conservado en el Museo Diocesano de Mallorca. Se sabe que el autor de esta obra, el maestro del obispo Galiana ha salido del mismo ambiente que los Serra:⁶ basta para convencerse de ello el comparar dos representaciones de la "Lapidación de San Esteban": la del retablo de San Pablo que acabamos de citar y la del retablo de San Esteban, procedente de Santa María de Gualter, hoy en el Museo de Arte de Cataluña, atribuida a Jaime Serra. La fórmula "Serra" será igualmente adoptada en Palma a principios del siglo XV por el Maestro de Montesión, en el retablo de la iglesia homónima, y algo más tarde —poco después de 1414— por Gabriel Moger en el retablo de la capilla Descatllar, en la parroquia de Santa Eulalia.

Examinemos ahora los ejemplares contemporáneos de la escuela valenciana. Cristo tiene las manos atadas en dos casos mientras que, por el contrario, sus brazos resbalan inertes en otros siete casos, de los que el primero cronológicamente ha sido pintado hacia 1398 en el retablo de factura muy italiana —más aún florentina— del Museo de San Carlos, relizado para Bonifacio Ferrer. Anterior a éste en algunos años, el retablo de los Siete Gozos del Museo de Bilbao, ejecutado en el taller de Pere Nicolau, contiene en el centro de la predela un "Varón de Dolores" (fig. 3) cuyo brazo derecho cae inerte mientras que la mano izquierda recoge la sangre que brota del costado derecho. Apuntada por Pere Nicolau, la fórmula de nuestro tríptico (mano izquierda "cáliz", antebrazo yuxtapuesto en horizontal, mano derecha inerte) será puntualizada un poco más tarde en la predela hoy desaparecida, del retablo de la Virgen de la Esperanza de la Iglesia de Pego (Alicante) (fig. 4).

El autor del retablo de Pego, el llamado "maestro de Ollería", ha sido recientemente identificado como Antonio Peris (o Perez).⁷ Nacido antes de 1365,

Luis Borrassà, que fue discípulo de los Serra, emplea la misma fórmula en 1402 en su retablo de Copons (Colección Montortal de Valencia).

Antes de los Serra había sido utilizada en el círculo Arnau Bassa-Ramón Destorrents del que salió sin duda el políptico de la *Morgan Library* de Nueva York (sin duda del sexto decenio del siglo). Millard Meiss ha demostrado (*Italian Style in Catalonia and a Fourteenth Century Catalan Workshop*, "The Journal of the Walters Art Gallery" 4(1941) pp. 64ss) la influencia toscana y especialmente sienesa ejercida sobre esta obra. Añadimos un promenor indudable, a este respecto, bien característico: el de los dos ladrones medio desnudos a la cabeza del cortejo del *Via Crucis* del políptico Morgan: éste está tomado del fresco del mismo tema desarrollado por Pietro Lorenzetti y su taller en la iglesia inferior de San Francisco de Asís.

Por lo que hace el "Varón de Dolores" en el círculo catalán considerado encuentra sus predecesores en la predela del políptico de Pisa realizado por Simone Martini en 1319 (*L'opera completa di Simone Martini*, Ed. Rizzoli, Milano 1970, núm. 3) y en la de los Uffizi de Florencia (Num. inv. 6120-6126) por Pietro Lorenzetti.

Independientemente del medio catalán antecitado, en 1351, el pintor del altar mayor de la catedral de Tortosa ha representado igualmente un "Varón de Dolores" con las manos atadas pero en posición baja.

⁶ J. GUDIOL, *Pintura Gótica* (Barcelona 1955 - Ars Hispaniae IX) pp. 121-122.

⁷ M. HÉRIARD DUBREUIL, *Le Gothique (international) à Valence* "L'Œil" Janvier-Février 1975, pp. 12, 15 y 17.

documentado en Valencia de 1404 a 1422, fallecido antes del 25 de Enero de 1436. Su "Varón de Dolores" no se limita a poseer la misma fórmula excepcional de actitud de brazos y manos de nuestro tríptico (fig. 1). Las tumbas de las dos obras quedan muy vecinas y la barra transversal de la cruz se encuentra situada exactamente en el mismo punto, detrás de la cabeza de Cristo. El autor del tríptico puede pues ser situado en el círculo de Antonio Peris. Sin embargo los rasgos fisionómicos, la forma de las espaldas... y el modelado del cuerpo no son los mismos en las dos obras. Por ello el tríptico no puede ser atribuido a Antonio. Es obra, sin duda, de un discípulo.

En la Anunciación del Convento de Santa Clara (fig. 5), el encanto pueril del arcángel es de esencia puramente valenciana. San Gabriel tiene en la mano un esqueje de lirios y este pormenor no es ni mallorquín, ni valenciano, ni catalán en este momento histórico o en las escuelas de estos lugares, muy ligadas entre sí tanto estilísticamente como iconográficamente, porque a la sazón en este ámbito geográfico el ángel mensajero se representa, bien con las manos libres, bien sujetando la filacteria del Ave María. Parece que hay que ver en este lirio sostenido por el arcángel Gabriel una influencia italiana, quizás florentina. Gerardo Starnina⁸ se hallaba, en efecto, en Valencia entre 1395 y 1401. Su Anunciación del Museo parisino de Cluny comporta esta iconografía. Lo mismo acaece en dos obras valencianas pintadas por Miguel de Alcañiz, que estaba en contacto con el florentino: en el díptico que perteneció a la colección Apolinar Sánchez,⁹ fechable hacia 1400, y en su célebre retablo de la Santa Cruz del Museo de San Carlos, pintado hacia 1408. Ha de ser en este círculo que nuestro maestro ha extraído su iconografía limitada a los casos mencionados en el medio considerado.

El pintor del convento de Santa Clara ha estado en condiciones de utilizar estas influencias desde principios del siglo XV y el estilo de su tríptico nos lleva a pensar en una fecha en torno a 1400. Pero nos quedan dos puntos particulares que examinar. El primero concierne la posición del rostro del arcángel, representado mirando hacia el cielo y en posición tres cuartos (fig. 5). Esta fórmula especial "adoratriz" está muy en boga en el gótico internacional. Sin embargo no es utilizada todavía por Antonio Peris en su retablo de Pego, en el que el mensajero aparece en pleno perfil (fig. 6). Antonio Peris sigue en esto a Pere Nicolau en su retablo de Bilbao - donde ya le vimos recoger la fórmula de la mano --"cáliz"-- y cuya Anunciación (fig. 7) le ha servido sin duda de modelo, añadiendo por lo demás al arcángel la vara de lirios que sujeta sobreañadida a la corriente filacteria. El retablo de Bilbao puede ser datado hacia 1395 y el de Pego hacia 1400-1405. Nuestro tríptico, en buena lógica, tiene que ser posterior a este último. Pero

⁸ Recientemente identificado como el *Maestro del Bambino Vispo*. Cfr. J. VAN WAADENOIJEN, *A proposal for Starnina: Exit the "Maestro del Bambino Vispo"?* "The Burlington Magazine" Febrero 1974 pp. 82-91 y M. BERTARD DI BREUIL, *ibid.* pp. 19 y 66.

⁹ LEANDRO DE SARALEGUI, *La pintura valenciana medieval* "Archivo de Arte Valenciano" (1956) figs. en pp. 16 y 17.

precede al retablo mallorquín de los Descatllar de Gabriel Moger, ejecutado poco después de 1414 y en que se encuentra la posición *internacional* del rostro de Gabriel (segundo ejemplo en Mallorca del uso de dicha fórmula).

El segundo punto concierne a la iconografía de nuestra Anunciación. La Virgen aparece de pie, como lo deja adivinar lo poco que resta de su silueta y de su vestimenta. En Mallorca, igual que en Valencia, la fórmula contemporánea es diferente: la *Anunciata* se suele presentar a veces arrodillada, más frecuentemente sentada, como por ejemplo en Bilbao (fig. 7) y en Pego (fig. 6). Un sólo caso puede ser citado en esta región que haga excepción a la regla, y en que la Virgen esté de pie junto al arcángel Gabriel arrodillado: se trata de la pequeña Anunciación (fig. 8)¹⁰ del Musco de San Carlos, figurando una Verónica de la Virgen en el anverso. La obra, generalmente atribuida a Pere Nicolau, debe a nuestro juicio, en razón de la excepcional calidad de la factura de la Verónica, ser restituida a un discípulo de este maestro, hijo de Antonio Peris, al gran Gonzalo, que la habría realizado probablemente hacia 1410. Proponemos en consecuencia una fecha ligeramente anterior para nuestro tríptico.

POSIBLE IDENTIFICACION

El cambio de siglo, del XIV al XV, presenta en Mallorca varios pintores, algunos de los cuales pertenecen a la escuela tradicional insular cuya obra conocemos, como puede ser Joan Daurer, activo desde la mitad del siglo XIV, y que muere en 1407, y otros cuya obra nos es aún desconocida pero que trabajaban sin duda formados de la misma manera y a veces en colaboración. Esto nos arriesgamos a proponerlo para Miquel Font y Juan Filell sobre los que tenemos las últimas noticias presenciales exactamente en 1415.

Dos largas dinastías de artistas están a la obra: una de ellas se halla a la mitad de su carrera, la de los Marçol (Pere Marçol muere en 1411 después de largos años de trabajo paralelo al de Joan Daurer y Nicolau Marçol aparece por vez primera mencionado en 1409) y la otra familia larga de artistas y obras, éstas ya identificadas sustancialmente, es la de los Moger (Gabriel nace en 1384...).

La relación artística con Valencia en estos dos últimos artistas está indirectamente comprobada en el sentido de entrambos, tanto Nicolau Marçol como Gabriel Moger colaboraron en obras que Francesc Comes, mallorquín, formado en el Levante en el espíritu de los Serra, no pudo o no quiso acabar traspasándoselas en las últimas tareas. Francesc Comes, cuya manera está bien comprobada y que comparece en Mallorca en el último decenio del siglo XIV, desaparece de los papeles en torno a 1417.

¹⁰ La fórmula de Pere Nicolau con el arcángel de perfil se mantiene aquí. Pero la Virgen de pie, colocada sobre un estrado, obliga al arcángel a levantar la mirada.



Fig. 1. Varón de Dolores del Convento de Santa Clara (Palma de Mallorca).
Fotografía Llompart Mayans.

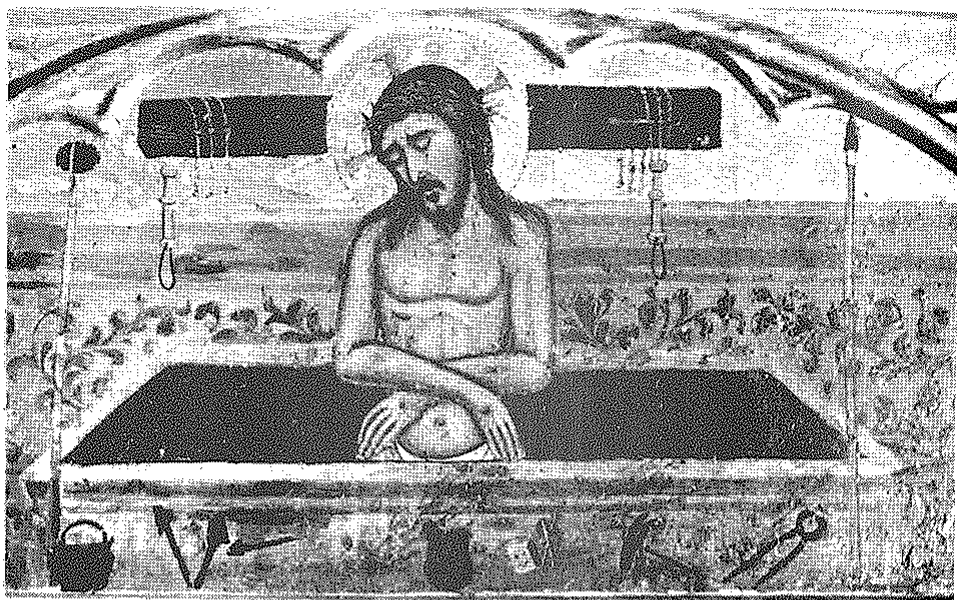


Fig. 2. Detalle de la predela del retablo de San Pablo (Museo de la Iglesia de Mallorca).
Fotografía J. Juan Tous.



Fig. 3. Detalle de la predela del retablo de los siete Gozos (Museo de Bilbao).
Fotografía Archivo Mas.



Fig. 4. Detalle de la predela del retablo de la Virgen de la Esperanza.
(Pego, Alicante).
Foto Archivo Mas.



Fig. 5. Anunciación del
Convento de Santa Clara,
en las puertas del retablito
del Varón de Dolores.
Fotografía Llompart Mayans.



Fig. 7. Anunciación de Pere Nicolau. (Museo de Bilbao).

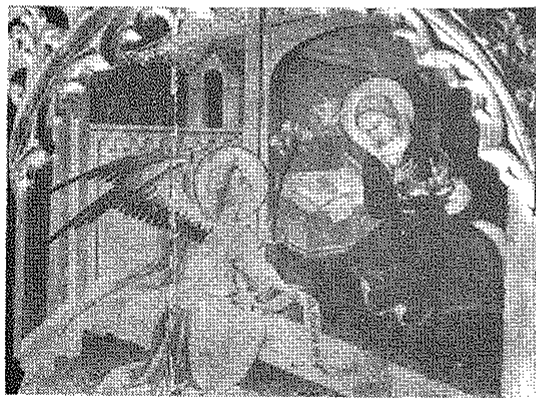


Fig. 6. Anunciación de
Antonio Peris.
Retablo de la
Iglesia de Pego.



Fig. 8. Anunciación del
Museo de Bellas Artes de Valencia.
Fotografía Archivo Mas.

No nos conta documentalmente ninguna relación con Valencia de estos dos hombres —y si acaso sólo los pinitos poéticos de Gabriel Moger en defensa de las mujeres mallorquinas contra un poeta entremetido barcelonés. Sus presencias documentales son siempre mallorquinas. Por lo demás el estilo de Gabriel Moger está también identificado después de los estudios del trio Rosselló Bordoy-Alomar-Sánchez Cuenca. Y queda distante de nuestro tríptico.

Creemos que hay que pensar en algún nombre que aparezca cabalgando en la documentación entre Valencia y Mallorca y este nombre existe, aunque bien sabemos que menguado es el valor de una documentación notarial que puede exaltar a un artista por la casual conservación de unos protocolos y silenciar a otro más importante por la desaparición de otros protocolos. Y la verdad es que, a pesar de que la investigación de material notarial está atrasada, siempre resultará difícil de manejar porque consta de la desaparición de ingentes cantidades de protocolos. Cuanto nosotros digamos queda pues radicalmente handicapado por lo que los documentos nos silencien —temporánea o definitivamente— pero una vez hechas estas imprescindibles y drásticas aclaraciones nos toca continuar. Un investigador ha de resignarse a no ser más que ésto: un modesto seguidor de pistas y no un iluso en recrear una historia aniquilada y bien aniquilada.

Pues bien, consta de la presencia de un cierto Guillem Arnau pintor en Valencia y Mallorca entre 1392 y 1424. Era hijo de Pere Arnau, casado con Catalina Sagual, natural de Sóller, villa mallorquina, pero que encontramos como ciudadano de Valencia en 1392, 1394 y 1402, que se ofrece a hacer un retablo de San Cristóbal y Santa Lucía en Sóller (Mallorca) el 10 de octubre de 1405. Surge nuevamente en Valencia en 1407 y el año siguiente 1408 lo encontramos poniendo en orden unos censos en Sóller. Consta que vivía todavía en 1424, en que hace de testigo de un testamento.

Se deduce claramente que este hombre se formaba o trabajaba de pintor en Valencia —oriundo como era de Sóller, pues lo declara en 1405— y no hay inconveniente en imaginar que estaba en contacto con Antoni Peris, el maestro de Ollería (1365 ca.—ca. 1436), en la ciudad del Turia. Por otro lado llama la atención el hecho de que precisamente sea en su villa de Sóller en que en 1433 encontramos a Miquel de Alcañiz trabajando en un retablo, primera labor hasta ahora de él conocida en tierras mallorquinas, y siguiendo las pisadas de Lluç Borrassà el esclavo tártaro de los quebraderos de cabeza de su amo el célebre pintor Lluís Borrassà.

Estas son las suposiciones que nos permiten hacer prudentemente los documentos. Pero los mismos documentos nos ponen otras dificultades: una de ellas, sabemos que Guillem Arnau, era apellidado alias Massana... Ahora bien, en Palma trabaja entre 1382 y 1412 un pintor Joan Massana, ¿tendría alguna relación con el nuestro por razón de homoninidad? ...

También trabajan en este tiempo en la isla Gabriel Vidrier —entre 1397 y 1415— y Guillem Borrell —entre 1397 y 1413— pero del primero ninguna relación consta con Valencia; del segundo... sabemos que había un Joan Borrell, pintor, en Valencia en 1402.

Esto por lo que toca a las fechas seguras para contemporáneos. Si nos fijamos en los inmediatamente posteriores no puede dejar de llamarnos la atención la presencia de un Daniel Rabaza, pintor de Mallorca en 1428, el cual era hermano de Francesc Giner, alias Rabaza a quien compra una casa en Valencia. Daniel pasa a vivir a Mallorca pero sin duda su linaje es valenciano.¹¹ ¿Desde cuándo estos Giner estarían en la isla? Porque un Garau Gener precisamente unido a Gonzalo Peric, cobran un retablo de la capilla de Santo Domingo de la catedral de Valencia en 1407.¹²

Resumiendo que, desde el ángulo documental, dejando a un lado el material pictórico aún no bien valorado las relaciones artísticas Valencia-Mallorca en este cambio de siglo son importantes. Nuestro tríptico tiene un abanico de posibilidades de salir de su anonimato: por ahora las más razonables son las de Guillem Arnau, alias Massana y las del linaje Giner o Janer por este orden. Pero no pasan de ser más que ésto: hipotéticamente razonables.

EN TORNO A LA ICONOGRAFÍA

El tríptico de Santa Clara es un tríptico de devoción. Las armas de la inidentificada abadesa del reverso lo subrayan. Pero este hecho no excluye el que pudiera tener una destinación litúrgica. Ni mucho menos. El pequeño tamaño, la cuadrangularidad encajan bien en una pieza devocional para celebrar la santa misa en altar portátil fácilmente manejable.

La misma temática abona en esta dirección. Tengamos presente que si el tema exterior es la Encarnación, el interior viene a ser un resumen de la Redención. Un retablo, es en catalán un *retaula* o *rerataula*, entendiéndolo por tal "taula" la del altar o, como hemos encontrado en algún mercado mallorquín de la época, la del despacho de la carnicería. La tabla de detrás tiene relación con la mesa de delante. No nos maraville pues el que cada vez más a lo largo del siglo XV el tercer —y central compartimento— de las predelas según los contratos y capitulaciones para la confección de retablos venga ocupado por "la Pietat", que es la "imago Pietatis" o "Varón de Dolores". Se trata de funcionalidad en un altar eucarístico, la misma que según Inocencio III persigue la exornación gráfica del canon del misal "ut non solum intellectus litterae, verum etiam aspectus picturae memoriam passionis inspiret".¹³ Esta cita la ha recogido con gran agudeza Ewald M. Vetter quien

¹¹ Todas estas citas documentales tan apretadas no podemos hacerlas aquí: están tomadas del Corpus documental del estudio *La pintura medieval mallorquina y su iconografía* de uno de los coautores del presente trabajo. Guillem Arnau fue conocido por el investigador Puiggarí; después de él L. Cerveró Gomis descubrió otros dos documentos suyos, cfr. *Pintores valentinos* ACCV (1963) p. 72.

¹² L. CERVERO GOMIS, *Pintores valentinos* AAV (1956) pp. 107-108.

¹³ *De sacrificio missae*: MI. 217, col. 840 y sig. Según EWALD M. VETTER, *Iconografía del "Varón de Dolores". Su significado y origen* AEArte 36 (1963) p. 226.

asimismo sugiere que “cabría demostrar también que el hecho de recalcar la herida del costado implicaba un significado sacramental”.¹⁴ Si en la predela del retablo de San Bartolomé de Villahermosa, de fines del siglo XIV que él aporta, el cáliz viene a quedar colocado por debajo del costado con carácter quizás decorativo¹⁵ —quizás...— en nuestro caso en que salta el chorro de sangre fresca sobre el cáliz, remansado del costado en el cuenco de la mano izquierda del Señor, huelga la duda.

Estamos ante una selección de temas tan teológicos en un retablillo —Encarnación-Redención— como lo puede ser en las grandes piezas el repetido abinamiento de las cumbreras: Anunciación-Crucifixión. Tengamos presente que si hubiera que suprimir en una predela normal de cinco compartimentos la central de la Piedad la sustituiríamos por el sagrario. No queda más que decir.

Es posible que en el Tardo Medievo se perdiera a veces el hilo de la Historia de la Salvación en la temática pictórica a fuerza de cumplimentar encargos particulares que pedían, como entonces se decía, “històries” de santos en los retablos, sin embargo brota la sospecha ante los casos concretos examinados con atención de preguntarse si el hilo no lo han perdido, a veces, los investigadores que, a distancia de cuatro siglos, no han sabido subrayar convenientemente en el material estudiado lo que para la piedad de la época —a la que el arte servía— eran tiempos fuertes y tiempos débiles de la Historia de la Salvación que se pretendía rememorar o actualizar.

MATHIEU HERIARD DUBREUIL
Y GABRIEL LLOMPART

¹⁴ Id., p. 229.

¹⁵ E. M. VETTER, *Die Kupferstiche zur Psalmodia eucharistica des Melchor Prieto von 19622* (Münster 1972) fig. 107 (Foto Mas).